Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (23), 2023.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-43-65
https://elibrary.ru/ADFQOS



© 2023. Борис Тихомиров
Литературно-мемориальный музея Ф.М. Достоевского, Санкт- Петербург, Россия

«Вот у вас ползет клоп…» (Из наблюдений над «энтомологией Достоевского»)

© 2023. Boris N. Tikhomirov
Fyodor Dostoevsky Museum, St. Petersburg, Russia

"And Here You Have a Bug Crawling..." (Some Observations On "Dostoevsky's Entomology")

Информация об авторе: Борис Николаевич Тихомиров, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского, Кузнечный пер., д. 5/2, 191002 г. Санкт- Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5278-313X
E-mail: btikhomirov52@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена обзору энтомологической образности (пауки, муравьи, тараканы, мухи, etc.) в художественных и публицистических текстах Достоевского. Автор заостряет внимание на различии автологического и металогического (сравнение, метафора, символ) употребления образов насекомых; прослеживает частотность и художественную специфику использования названной образности в разные периоды творчества писателя. Резкое возрастание числа энтомологических образов, начиная с произведений 1860-х годов, поставлено в связь с формированием у Достоевского на основе его каторжного опыта новой художественной антропологии. Специальное внимание уделено в статье такому энтомологическому образу, как «клоп», недостаточно привлекавшему внимание исследователей художественного мира писателя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, энтомологические образы, метафора, символ, сравнение, насекомое, паук, муравейник, таракан, клоп, сладострастие, миллениум.

Для цитирования: *Тихомиров Б.Н.* «Вот у вас ползет клоп...» (Из наблюдений над «энтомологией Достоевского») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 43–65. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-43-65

Information about the author: Boris N. Tikhomirov, DSc in Philology, Deputy Head of Research, Fyodor Dostoevsky Museum, Kuznechnyi Lane 5/2, 191002 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-5278-313X

E-mail: btikhomirov52@mail.ru

Abstract: The article is devoted to an overview of entomological imagery (spiders, ants, cockroaches, flies, etc.) in Dostoevsky's literary and journalistic texts. The author focuses on the difference between the autological and metalogical (comparison, metaphor, symbol) use of images of insects and traces their frequency and artistic specifics in different periods of the writer's work. The sharp increase in the number of entomological images since 1860s is related to the formation of a new artistic anthropology in Dostoevsky based on his convict experience. Special attention is paid in the article to the entomological image of bugs, which has not attracted large attention from the researchers of the writer's artistic world.

Keywords: Dostoevsky, entomological images, metaphor, symbol, comparison, insect, spider, anthill, cockroach, bug, voluptuousness, millennium.

For citation: Tikhomirov, B.N. "'And Here You Have a Bug Crawling...' (Some Observations On 'Dostoevsky's Entomology')." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (23), 2023, pp. 43–65. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-43-65

В монографии Михаила Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной...» помещен разработанный автором «Частотно-тематический указатель», позволяющий судить о распространенности тех или иных природных образов как в русской поэзии в целом (от В. Тредиаковского до А. Кушнера), так и в творчестве отдельных поэтов. Пользуясь этим справочником, можно установить, какие, например, животные (или птицы, или насекомые) наиболее частотно представлены в произведениях тех или иных поэтов. Скажем, из насекомых, согласно указателю Эпштейна, наиболее часто упоминается *стрекоза* (в 45 текстах из рассмотренных 3700), причем лидером является Осип Мандельштам (7 текстов), за ним идут Пастернак, Тарковский, Майков, Андрей Белый, Бунин. За стрекозой следует *бабочка* (*мотылек*) (в 38 текстах): чаще всего у Тарковского, Фета,

Жуковского, Хлебникова, Кушнера, затем — *пчела* (в 35 текстах) — у Мандельштама, Пушкина, Некрасова, Фета, Блока, Кушнера и т. д. (см.: [Эпштейн, 1990, с. 295].

Если бы такой «рейтинг» в части энтомологических образов рассчитать и выстроить для русской прозы, то, без сомнения, Достоевский по паукам (тарантулам, скорпионам, фалангам), тараканам, клопам, муравьям (образ *муравейника*), мухам, вшам лидировал бы с сильным опережением по сравнению с другими писателями. И даже не знаю, кто бы мог, хотя бы отчасти, здесь к нему приблизиться: может быть, Ремизов? или Сологуб?

Эта особенность писателя давно замечена в исследовательской литературе. «Высших животных почти нет вокруг героев Достоевского, — указывал, например, В.В. Вересаев. — Зато в невероятном количестве встают перед ними всякого рода низшие животные <...> наиболее дисгармоничные, наибольший ужас и отвращение вселяющие человеку. Тарантулы, скорпионы, фаланги, и пауки, пауки без числа. Они непрерывно снятся и представляются чуть ли не всем героям Достоевского без исключения» [Вересаев, 1961, с. 273]. Отмечен был и специфический характер функционирования этих энтомологических образов в произведениях писателя. Так, польский поэт, переводчик и эссеист Чеслав Милош, отстаивая тезис о влиянии на Достоевского теософского учения Э. Сведенборга, в частности, писал: «Пауки, тарантулы, скорпионы как символы зла настолько часто повторяются у позднего Достоевского, что заслуживают, пожалуй, имени соответствий» [Милош, 1992, с. 292]. Это обобщающее суждение было высказано Ч. Милошем в связи с развиваемой им параллелью картин ада в трактате Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» и образа вечности в виде деревенской баньки с пауками из монолога Свидригайлова в его беседе с Раскольниковым. Фактически суждение польского автора явилось переложением на теософский язык шведского мистика комментария, который этому «“метафизическому бреду” о вечности» дал Д.С. Мережковский: «Свидригайлов понимает, конечно, не хуже позитивистов, — писал он в трактате “Л. Толстой и Достоевский”, — что “пауки” и “баня” — только “феномены”, явления, что их не может быть в области Непознаваемого — нуменов. Но ведь вот: “Всё, что у вас, есть и у нас” (слова черта из кошмара Ивана Карамазова. — *Б. Т.*); — явления только символы, только знамения того, что за ними» [Мережковский, 2000, с. 177].

Я, впрочем, сильно забежал вперед. Начнем же рассмотрение вопроса по порядку.

Интересно было бы и «внутри» корпуса текстов самого Достоевского посмотреть, как распределяются прямые (буквальные), метафорические и символические упоминания насекомых? Какая картина будет отдельно для художественных произведений, отдельно для публицистики? Какая — по периодам: докаторжное / послекаторжное творчество? по отдельным романам?

Скажем, в высшей степени показательно, что в отличие от позднего творчества в произведениях Достоевского 1840-х годов энтомологическая образность практически отсутствует. В «Чужой жене и муже под кроватью»...» (1848) иронически, в фельетонном стиле дважды упомянуты *тараканы* исключительно как примета повседневного быта (процитирована газетная реклама, расхваливающая порошок некоего «господина Принчипе́, страшного противника всех тараканов на свете» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 63]. В «Бедных людях» (1845), «Двойнике» (1846), «Белых ночах» (1848) и «Маленьком герое» (1849) четырежды встречаются *мухи* и *комары*, позаимствованные из арсенала общеязыковых тропов — сравнений («миллионы особ перемерли бы от тоски как мухи»; «фантазия <...> заткала шаловливо всех и всё в свою канву, как мух в паутину» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 115, 268] и гипербол («в настоящую минуту даже простой комар <...> весьма бы удобно перешиб его [господина Голядкина] крылом своим» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 200, ср. т. 1, с. 17]). Из этого же ряда описание тишины: «бывало муха летит, так и муху слышно» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 16]. В «Маленьком герое» также появляется «большая золотая пчела» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 294] в общей картине природной гармонии, завершающей рассказ. И это всё на два первых тома *ПСС*! Ни с антропологией Достоевского, ни с его онтологией или аксиологией эти образы никак не соприкасаются, ни малейшим символическим значением не обладают. Все приведенные энтомологические упоминания тривиальны и принадлежат расхожей общелитературной традиции. Обобщающее суждение В.В. Вересаева к текстам писателя 1840-х годов абсолютно неприложимо.

В публицистике же докаторжного периода («Петербургская летопись», объявление об издании «Зубоскала» и проч.) вообще *нет ни одного энтомологического образа*.

Совсем иную картину наблюдаем уже в произведениях Достоевского начала 1860-х годов. О князе Валковском повествователь «Униженных и оскорбленных» (1861) скажет: «Он производил на меня впечатление какого-то гада, какого-то **огромного паука**, которого мне ужасно хотелось раздавить» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 358]. В «Записках из Мертвого Дома» (1860–1862) почти дословно то же Горянчиков пишет о заключенном Газине: «Мне иногда представлялось, что я вижу перед собой **огромного, исполинского паука, с человека величиною**» [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 40]. И то же — о плац-майоре Кривцове: «Багровое, угреватое лицо его произвело на нас чрезвычайно тоскливое впечатление: **точно злой паук** выбежал на бедную муху, попавшуюся в его паутину» [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 214][1]. А вот и обо всей каторге: «Работа спасала от преступлений: без работы арестанты поели бы друг друга, **как пауки в стклянке**» [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 17].

Обилие примеров из «Записок из Мертвого Дома» (1860–1862) тут показательно: именно личный четырехлетний опыт каторги лег в основание новой антропологии Достоевского, складывавшейся в эти годы. И образ человека-паука занимает в ней не последнее место.

Особенно замечателен в этом отношении пассаж из фельетона «Ответ “Русскому вестнику”», увидевшего свет в том же 1861 году, когда писались «Записки из Мертвого Дома» и «Униженные и оскорбленные». Он выразительно обнаруживает *религиозный контекст*, в котором формировалась у писателя новая антропология. Полемизируя с Михаилом Катковым по поводу оценки редактором московского журнала пушкинских «Египетских ночей», Достоевский предлагает свое прочтение и пишет о царице Клеопатре: «Бешеная жестокость уже давно **исказила эту божественную душу** и уже часто низводила ее до звериного подобия. Даже и не до звериного; в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: **это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки**. Всё это похоже на отвратительный сон. <...> **демонский восторг** наполняет душу царицы <...>» И далее: «От выражения этого **адского восторга** царицы холодеет тело, за-

[1] Этот образ через десять лет почти дословно будет повторен в «Бесах» (1871–1872) применительно к Петруше Верховенскому: наши «чувствовали, что вдруг как мухи попали в паутину к огромному пауку; злились, но тряслись от страха» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 421].

мирает дух… и вам становится понятно, **к каким людям приходил тогда наш божественный Искупитель. Вам понятно становится и слово: Искупитель…**» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 136–137]. Сопряжение здесь в едином контексте представления о человеке-пауке и явления к падшему человечеству Богочеловека Иисуса Христа представляется весьма показательным.

Приведенный пассаж вскрывает происхождение и внутренний смысл метафоры *паука*: речь идет о явленном самой природой предельном варианте сочетания сладострастия и жестокости. Достоевский эксплицирует здесь основание столь частотного в его поэтике тропа, упоминая обыкновение «самки паука» в контексте полемики с Михаилом Катковым о пушкинском образе царицы Клеопатры (*женщины*). Это было бы затруднительно в связи с мужскими образами Газина или князя Валковского. Но семы «сладострастия» и «жестокости» имплицитно присутствуют и в их характеристиках (отмечу, что психиатр Н.Н. Богданов рассматривал Газина как *педофила* [Богданов, 2019, с. 6–7], хотя эта характеристика персонажа присутствует в тексте «Записок из Мертвого Дома» редуцированно). В позднем творчестве Достоевского эта семантика будет не однажды эксплицирована; ср. в «Братьях Карамазовых» (1879–1880): «<…> развратнейший и **в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое**, Федор Павлович <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 86].

Достоевский пишет в связи с образом Клеопатры о «**демонском**», «**адском** восторге», искажающем «**божественную** душу» царицы. Человеческое в ней замещено даже не «звериным», животным: «божественная душа» совершает самоубийственный процесс и *превращается* в «душу паука». Тут невольно вспоминаются «Фантастические страницы» из *ПМ* к роману «Бесы» (1870), где Князь (будущий Ставрогин) говорит Шатову: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. <…> Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. <…> земная жизнь есть процесс **перерождения**. Кто виноват, что вы **переродитесь** в черта?» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 184]. Я сейчас не обсуждаю, принадлежит ли это суждение будущего Ставрогина самому Достоевскому, не касаюсь вопроса, насколько оно канонично, хотя некоторые исследователи не однажды цитировали его как собственное высказывание автора «Бесов» (я же полагаю, что здесь очень

сильна «закваска» учения Э. Сведенборга[2]). Но в контексте настоящей статьи хочу подчеркнуть, что и здесь Достоевский-художник использует энтомологическую образность («беспрерывное существование **куколки**, переходящей в **бабочку**»). «Душа паука» в антикатковском фельетоне 1861 года — это еще *метафора*, «адский» и «демонский восторг» тоже не противоречит метафорическому прочтению. В *ПМ* к «Бесам» говорится *буквально*: «вы **превратитесь в черта**». Энтомологическая образность обнаруживает здесь свой инфернальный подтекст.

В произведениях 1840-х годов энтомологические образы были, условно говоря, замкнуты сами на себя, несли «нулевую» информацию. Начиная с рубежа 1850-х — 1860-х годов образы «пауков» (и не только) оказываются эмбрионами, получающими развитие в позднейшем творчестве писателя. «Банка с пауками» в «Записках из Мертвого Дома» готовит, с одной стороны, «банЬку с пауками» — образ вечности, как она «мерещится» Свидригайлову[3], а с другой — «стакан, полный мухоедства» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 141] из знаменитой басни капитана Лебядкина «Таракан»[4].

Напомню в этой связи издевательский вопрос Фомы Опискина, героя романа «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), обра-

[2] Подробнее см.: [Тихомиров, 2016, с. 94–96].

[3] По наблюдению К.А. Нагиной (см.: [Нагина, 2021, 62–63]), свидригайловский образ вечности «вроде деревенской бани, закоптелой, а **по всем углам пауки**», корреспондирует в «Преступлении и наказании» (1866) с повторяющимися самооценками Раскольникова: «Я тогда, **как паук**, к себе **в угол** забился»; «а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь **как паук**, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, всё равно должно было быть!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 320, 322]. Может быть, и поэтому «каким-то холодом охватило» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 221] Раскольникова, мечтающего о Новом Иерусалиме, после этого откровения Свидригайлова. Стоит подчеркнуть, что Раскольников *первый* из героев Достоевского, который *сам* сравнивает себя с пауком. Сравнение это непросто соотнести с дилеммой, которой он мучается: «<…> **вошь ли я**, как все, или человек?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322].

[4] Занятно, что, в отличие от пауков или клопов, тараканы как образный элемент тропа (сравнения) хотя и служат, как правило, для выражения субъективной негативной оценки, нередко одновременно предстают объектом внешней агрессии, часто со страдательной семантикой. См. слова Федора Павловича Карамазова, обращенные к Алеше: «А Митьку я раздавлю, как таракана. Я черных тараканов ночью туфлей давлю: так и щелкнет, как наступишь. Щелкнет и Митька твой» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 159]. Впервые в этой функции образ таракана появляется в повести «Дядюшкин сон» (1859): «Она [Марья Александровна] решилась <…> раздавить негодяя Мозглякова как таракана <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 378]. Ср. со словами о себе Степана Трофимовича в «Бесах»: «Но, mon cher, не давите же меня окончательно, не кричите на меня; я и то весь раздавлен, как... как таракан <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 99].

щенный к полковнику Ростаневу: «Или я какой-нибудь отвратительный жук, который бы только укусил вас, а не способствовал вашему счастью? “Друг ли я его или **самое гнуснейшее из насекомых**?”» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 148–149]. На заданный здесь с вызовом ернический вопрос Фомы будут положительно отвечать герои поздних романов Достоевского. «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли **как подлое насекомое** <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 514], — напишет, например, Ставрогин в предсмертном письме к Даше. А Митя Карамазов, процитировав шиллеровские строчки: «Насекомым — сладострастье... / Ангел — Богу предстоит», — признаётся Алеше: «Я, брат, **это самое насекомое и есть**, и это обо мне специально сказано». А позже, замыслив самоубийство, скажет чиновнику Перхотину: «<...> **надо истребить одно смрадное насекомое**, чтобы не ползало, другим жизнь не портило...» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 99–100, 366]. И Аркадий Долгорукий, герой «Подростка» (1875), после сна, в котором он, используя шантаж, со сладострастным замиранием овладевает Ахмаковой, будет мучиться сознанием, что у него «душа паука» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 306][5].

Кстати, и «насекомое» Митеньки Карамазова, залетевшее к нему из шиллеровской «Песни Радости» в переводе Федора Тютчева[6], далее также конкретизируется им как паук — *фаланга*. Рассказывая Алеше эпизод с Катериной Ивановной, пришедшей в сумерки к нему за деньгами, он сообщает: «Раз, брат, меня фаланга укусила, я две недели от нее в жару пролежал; ну так вот и теперь вдруг за сердце, слышу, **укусила фаланга, злое-то насекомое**, понимаешь?» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 105][7].

[5] По верному замечанию Г.Г. Лукпановой, энтомологические образы в романном творчестве автора «Братьев Карамазовых» часто возникают «в жанре исповеди, отличающемся у Достоевского беспощадным самоанализом героев» [Лукпанова, 2008, с. 189].

[6] Знаменательно, что в оригинальном тексте Шиллера в этой строчке фигурирует «червь» («Wollust ward dem **Wurm** gegeben» — «Сладострастие было дано **червю**»), «насекомое» же появляется лишь в единственном переводе Тютчева (ср. переводы К. Аксакова, В. Бенедиктова, М. Лозинского). И Достоевский всемерно использует эту замену, включая шиллеровско-тютчевский образ «насекомого» в круг собственной энтомологической образности. Приведенное наблюдение принадлежит Д. Чижевскому, который, однако, тютчевский перевод ошибочно приписал В. Жуковскому (см.: [Чижевский, 2010, с. 37]).

[7] Дмитрий Чижевский явно преувеличивает значимость грамматического плана оформления этого признания Мити Карамазова, когда пишет: «Недаром пробуждение

Тут, возможно, необходим исторический комментарий. С современных научных позиций паук не является *насекомым*, и изучает пауков не энтомология, а смежная с ней *арахнология*. В XIX веке разграничительные линии в этой научной сфере еще не установились твердо, что и подтверждает словоупотребление героев Достоевского. Кстати, отмечу, что в приведенных выше примерах из «Униженных и оскорбленных» («Он производил на меня впечатление какого-то **гада**, какого-то **огромного паука** <...>») и из «Ответа “Русскому вестнику”» («<...> в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного **гада**: это душа **паука** <...>») *гад* и *паук* оказываются контекстуальными синонимами. И надо согласиться с Ростиславом Плетневым, который, каталогизируя мир животных в творчестве Достоевского, раздельно отметил: «Гад (паук)» и «гад (змея)» [Плетнев, 1972, с. 114]. Так что в знаменитой реплике Ивана Карамазова об отце и братце Мите: «Один гад съест другую гадину <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 129], — возможно, также подразумеваются *пауки*. Кстати, каннибализм у пауков имеет место не только в сексуальной сфере (вспомним «пауков в стклянке» из «Записок из Мертвого Дома» — самый ранний у Достоевского образ в этом ряду).

Карамазовский контекст для наблюдений над энтомологией Достоевского чрезвычайно интересен. Заострю внимание на том, что тот же Митя говорит о «насекомых», «которых **Бог одарил** сладострастьем». Алеше же он заявляет: «И мы все, Карамазовы, такие же, **и в тебе, ангеле, это насекомое живет** и в крови твоей бури родит» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100]. Тут концентрированно выступает на первый план «тайна пола», причем взятого «не в его эмпирии, а в его метафизике», «тайна пола», которую Василий Зеньковский трактует как ключевую для раскрытия темы «карамазовщины» [Зеньковский, 2007, с. 276][8]. То, что в «Песни Радости»

сладострастия Достоевский описывает так: “фаланга, злое насекомое, укусила за сердце”, — само сердце сладострастника, очевидно, не сладострастно, но только способно подпасть какому-то соблазну, “наваждению”, привходящему извне, способно к падению» [Чижевский, 2007, с. 240]. Во всяком случае в *самооценке* Мити, который тут же говорит: «Я <…> это самое насекомое и есть» — такого акцента на внешнем стимуле к пробуждению сладострастья нет. Еще определеннее мучительное сознание Подростка от того, что у него «душа паука».

[8] Ср.: «Сладострастие оказывается совсем не “биологией”, а духовным состоянием, через которое обнажается последняя глубина космической неустроенности. Эта неустроенность не создается сладострастием, а лишь обнажается в нем <…>» [Зеньковский, 2007, с. 271].

Шиллера как будто антитетически противопоставлено по вектору («**Насекомым** — сладострастье, / **Ангел** Богу предстоит») в реплике Мити, обращенной к Алеше, сведено *в единстве*. Но оставлю это на потом.

Совершенно особый случай функционирования образа паука находим в романе «Бесы», в реплике Лизы, обращенной к Ставрогину в главе «Законченный роман». После проведенной с Николаем Всеволодовичем ночи героиня говорит ему: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 402]. Этот образ паука, не являющийся тропом, как рассмотренные выше примеры, хотя и имеет точки соприкосновения с некоторыми другими пауками у Достоевского, не подпадает ни под одну рассмотренную выше разновидность.

С внешней стороны мрачная фантазия Лизы близка свидригайловской бане с пауками по углам: «Мне всегда казалось <...>», — говорит героиня «Бесов» / «Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится <...>», — признается Свидригайлов. И в том, и в другом случаях перед нами воображаемые героями «картинки», ключевую роль в которых играют пауки. Но предмет их совершенно различен: метафизический образ «будущей жизни» у Свидригайлова, символический образ-предчувствие характера «взаимной любви» героев «Бесов» у Лизы.

Но почему любовь ассоциируется с пауком? И какая любовь ассоциируется с пауком? В «Записках из подполья», в эпизоде в доме терпимости, лежа в постели с проституткой Лизой, Подпольный человек предается рефлексии. Он ловит себя на том, что «в продолжении двух часов <...> не сказал с этим существом ни одного слова и совершенно не счел этого нужным». И ему «вдруг ярко представилась нелепая, **отвратительная, как паук**, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 152].

Конечно же, в содержательном плане целомудренно оставленный автором «за кадром» эпизод интимной близости Ставрогина и Лизы несопоставим по сложности обусловивших его нравственно-психологических коллизий с простенькой сценой в публичном доме из «Записок из подполья». Но необходимо подчеркнуть, что у Достоевского половая связь, не освященная взаимной любовью,

устойчиво выражается в «паучьих» метафорах и сравнениях. И Аркадий Долгорукий (этот пример уже был приведен выше), овладевая во сне бесстыже хохочущей Ахмаковой, которая отдается ему за компрометирующее ее письмо, по пробуждении восклицает, объясняя себе истоки своего сновидения: «Это от того, что **во мне была душа паука**!» «**Душу паука**», как помним, Достоевский диагностировал и в пушкинской Клеопатре, в сексуальных утехах и экспериментах которой нет ничего, кроме «торжества плотского самоуслаждения, <...> превращения другого лишь в объект, вещь; рабского угождения другому — но лишь с целью доставить себе изощренное чувственное удовольствие, безмерно возрастающее от сознания того, что “калиф на час” будет уничтожен и знает об этом» [Касаткина, 2004, с. 155–156].

Образом «огромного злого паука в человеческий рост» маркирована и интимная близость Ставрогина и Лизы. Читателю не дано знать, в каких формах, возможно девиантных, она осуществилась. Исследователи же высказывают по этому вопросу различные мнения. «Анализ происшедшего между ними разговора, отдельных пластических и психических деталей всей этой сцены, — пишет о состоявшемся наутро диалоге Ставрогина и Лизы Аким Волынский, — показывает, как мне кажется, что нормального течения чувств здесь не было <...> что вместо живых страстей он пытался дать себе и Лизе бледные декадентские суррогаты настоящего живого сладострастия» [Волынский, 2007, с. 347]. С высказанной точкой зрения не соглашается Альфред Бем: «На наш взгляд, — пишет он, — дело здесь вовсе не в извращенности сексуальных переживаний Ставрогина, а в нарушении им одного из основных моральных законов: человек не должен рассматриваться как средство для достижения своих эгоистических целей» [Бем, 1996, с. 666]. Ответы эти, однако, лежат в разных плоскостях, и одно объяснение не исключает другого.

Да, Ставрогин воспользовался Лизой, ее самоубийственной «фантазией», не любя ее, в чем прямо признается в конце их разговора: «Я знал, что не люблю тебя, и погубил тебя» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 401]. А вот в каких эротических формах состоялась их близость, можно только гадать. Однако тот факт, что Лиза *post-factum* сообщает любовнику о своих предчувствиях, в которых их «взаимная любовь» мерещилась ей «под знаком» *паука*, со страхом и отвращением от его присутствия, как будто свидетельствует, что подозрения Акима Волынского, возможно, и не беспочвенны.

Что же касается плана поэтики, то уникальность образа паука в картине, возникающей в воображении Лизы, заключается в том, что неоднократно встречающаяся у Достоевского *метафора* «душа паука», обозначающая определенный внутренний строй чувств человека, свидетельствующая о расчеловечивании человека, и т. д., оказывается как бы спроецированной вовне, воплотившись в зримом образе фантастического насекомого, ставшего емким символом с неисчерпаемым до конца, как у всякого символа, значением.

Нечто подобное (в плане поэтики) мы встречаем в романе «Идиот», в эпизоде сна Ипполита Терентьева, которому привиделось некое «коричневое и скорлупчатое» насекомое, «вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее», пытавшееся его «ужалить» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 324]. По резонному заключению Т.А. Касаткиной, «скорпион (вернее — “не-скорпион”) Ипполита является для него олицетворением жестокой и темной природы, пожирающей порожденных ею детей, — то есть **символом смерти без воскресения** <...>» [Касаткина, 2004, с. 342].

В отличие от «картинки» Лизы Тушиной, сновидение Ипполита Терентьева сюжетно. В финале сна ужасное насекомое схватывает и разгрызает собака Норма: «Скорлупа затрещала на ее зубах <...>. Вдруг Норма жалобно взвизгнула: гадина успела-таки ужалить ей язык. С визгом и воем она раскрыла от боли рот, и я увидел, что разгрызенная гадина еще шевелилась у нее поперек рта, выпуская из своего полураздавленного туловища на ее язык множество белого сока, похожего на сок раздавленного черного таракана...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 324]. Символика этой концовки, как кажется, еще не получила должного комментария.

В «Моем необходимом объяснении» Ипполита Терентьева скорлупчатое насекомое из сна корреспондирует с образом «огромного и отвратительного тарантула» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 340], который привиделся в грезе героя после его знакомства с картиной Ганса Гольбейна «Мертвый Христос» (что подтверждает заключение Татьяны Касаткиной о символике «смерти без воскресения»). На символизм этого видения прямо указывает сам Ипполит, задаваясь вопросом: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» — и аттестуя пригрезившегося ему тарантула как «то самое темное, глухое и всесильное существо» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 340], представление о котором возникло у него при созерцании «Мертвого Христа». Однако не буду сейчас углубляться

в эту материю, входить в подробное рассмотрение этого «Бога-Зверя», «Бога-Тарантула» (как его определяет Д.С. Мережковский [Мережковский, 2000, с. 309]), поскольку об этом мощном гностическом символе черного творца-демиурга мне уже приходилось писать в статье о мотиве «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского (см.: [Тихомиров, 2022, с. 163–169]).

Также, не углубляясь в анализ, только затрону амбивалентный образ «муравейника», который впервые в метафорическом значении появляется в «Записках из Мертвого Дома» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 224]) и получает углубленную, философско-публицистическую разработку в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), варьируясь в «Записках из подполья» (1864), набросках к неосуществленному замыслу статьи «Социализм и христианство» (1864), памфлете «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» (1864) и др. С одной стороны, образ муравейника как будто возникает под пером Достоевского как образный антитез банке с пауками: на Западе писатель констатирует «застарелую борьбу, борьбу на смерть всеобщезападного личного начала с необходимостью хоть как-нибудь ужиться вместе, хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике; хоть в муравейник обратиться, да только устроиться, не поедая друг друга — не то обращение в антропофаги!» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 69]. С другой стороны, метафора «социального муравейника» в публицистике Достоевского — это явленный самой природой зримый образ *антиутопии* (это прослушивается уже в предыдущей цитате), коррелирующий с такими излюбленными антисоциалистическими концептами писателя, как «хрустальный дворец», «формульность» («формула тянет к муравейнику» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 205]), «дважды два четыре», «брюхо» и др. « <...> В муравейнике всё так хорошо, всё так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает свое дело, одним словом: далеко еще человеку до муравейника!» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 81], — восклицает с горькой иронией автор «Зимних заметок...». Но одновременно это и *предел* социального обустройства[9], основанного исключительно на природных, «натуральных» началах, на том, что Достоевский именует «муравьиной необходимостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 37]. И именно поэтому это не

[9] «С муравейника достопочтенные муравьи начали, муравейником, наверно, и кончат <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 118].

идеал, а анти-идеал, ибо муравейник не знает таких собственно человеческих понятий, как духовная, нравственная свобода, любовь, жертва, совиновность, страдание… Наконец, муравейник не знает Христа, ему не нужен Христос.

Но не буду продолжать. О муравейнике у Достоевского существует огромная литература. Только в сборнике «Универсум Достоевского», составленном К.Г. Исуповым и Л.В. Богатыревой по программе РФФИ (2021), о муравейнике пишут семь авторов: от А.З. Штейнберга и Р. Лаута до А.Г. Гачевой и А.Б. Криницына.

Оставлю сейчас в стороне также неоднократно возникающий образ мухи, бьющейся о стекло, в «Преступлении и наказании» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 213, 214]). О нем хорошо писал тульский исследователь А.Н. Хоц, показавший, что мотив бьющейся о стекло мухи является символическим выражением «осознаваемого (героем. — *Б. Т.*) ничтожества, бессилия перед неодолимой нравственной преградой <…> невозможности окончательно “переступить” нравственный постулат, о который бессмысленно “бьется” герой, отстаивая “наполеоновскую” идею» [Хоц, 1991, с. 34]. Подобная символика всё же лежит в несколько иной плоскости, нежели та, в которой ведется рассмотрение энтомологической образности у Достоевского в настоящей статье.

Сейчас же отмечу вот что. В приведенных (очень разных) примерах насекомые, пауки — это метафоры или символы, преимущественно используемые для выражения моральной оценки (в том числе и самооценки), эмоциональной реакции и т. п., при характеристике тех или иных отрицательных человеческих качеств — злого сладострастия, жестокости, эгоизма и проч. А с другой стороны — емкие концептуальные образы той же метафорической или символической природы, относящиеся к метафизической или историософской области, но также обладающие негативной семантикой. Однако когда те же пауки становятся предметом *непосредственного* изображения, — картина меняется. Князь Мышкин, например, рассказывает об узнике, который *дружил* с деревцем и *пауком* (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 51]). Кириллов вообще на вопрос Ставрогина: «А сами еще не молитесь?» — отвечает: «Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 189]. Василий Розанов не однажды обращался к процитированному кирилловскому признанию,

считая его концептуальным для мировоззренческой позиции этого персонажа[10].

Правда, в том же романе «Бесы» (в исключенной главе «У Тихона») в негативном контексте фигурирует реальный «красненький паучок» на листе герани в ключевом эпизоде исповеди Ставрогина, — но тут принципиально иная ситуация. Тут реакция героя не на паучка *как такового*, а на то, что для него «паучок» — это метонимический знак его преступления, причем, подчеркну, пожалуй, более страшного, чем растление Матреши (когда Ставрогин *выжидает*, давая время девочке совершить самоубийство). Тут не задействована *природа* «паучка». Повторю: он лишь метонимия преступления и в этой функции совершенно тождествен, например, колокольчику Раскольникова. Во втором случае, когда этот «кровавенький» паучок спонтанно всплывает в видении Ставрогина, разрушая образ привидевшейся ему гармонии «золотого века», он, по мнению С.Г. Семеновой, выполняет особую функцию, символизируя «самый гнилой корень человеческой природы, закон самости и злого сладострастия, порожденного в конечном итоге отчаянием в спасении от онтологического несовершенства мира, от смерти» [Семенова, 1989, с. 148]. Возможно, символическую функцию ставрогинского «красненького паучка» можно сформулировать иначе, но ее наличие в данном случае несомненно.

***

У меня, однако, в заголовке темы статьи обозначен «клоп». В монологах Мити Карамазова «клоп» употребляется в одном ряду с «пауками» и «злыми насекомыми» в том же значении. В исповеди Алеше об истории с Катериной Ивановной он говорит: «Казалось бы, и борьбы не могло уже быть никакой: именно бы поступить **как**

[10] Замечательно, как на фоне множественных негативных метафорических упоминаний в текстах Достоевского «муравейника» в монологе старца Зосимы вдруг едва ли не с умилением прославляется реальный *муравей*: «Всякая-то травка, всякая-то букашка, **муравей**, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, **беспрерывно совершают ее сами** <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 267]. Муравей, знающий путь свой, еще не противоречит прежним оценкам муравейника. Муравей, который «не имея ума», тайну Божию свидетельствует, в большом диалоге романа контрапунктически соотнесен с «клопиным умом» («эвклидовским» тож) Ивана Карамазова. Но муравей, *тайну Божию беспрерывно совершающий,* с приведенными выше оценками муравейника сопрягается с большим трудом. Зато прямо вписывается в представление Маркела (умершего брата Зиновия–Зосимы): «<…> жизнь есть рай, и мы все в раю, да не хотим знать того» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 262].

клопу, **как злому тарантулу**, без всякого сожаления»; «И вот от меня, **клопа** и подлеца, она [Катерина Ивановна] *вся* зависит, вся, вся кругом, и с душой и с телом. <...> эта мысль, мысль **фаланги**, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления». И еще о себе: «Любил разврат, любил и срам разврата. Любил жестокость: разве я **не клоп, не злое насекомое**?» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 100, 105][11].

Но метафора «клопа» наполняется в «Братьях Карамазовых» и другим содержанием. Надо заметить, что в отличие от *пауков* или, скажем, *муравейника*, «клоп» гораздо реже привлекал внимание исследователей. Так, в упомянутой выше в связи с образом муравейника антологии «Универсум Достоевского» объемом почти в 900 страниц, которая должна бы достаточно репрезентативно представлять в том числе и «энтомологию» писателя[12], клопа упоминает только Константин Баршт (в связи со словами Ивана Карамазова: «**Я клоп** и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего всё так устроено» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 222]). Исследователь предлагает такое истолкование этого тропа: Иван сравнивает себя с «насекомым, перемещающимся по поверхностям, что вполне подходит к характеристике описанного Гельмгольцем существа, **живущего в двух измерениях и неспособного к восприятию добавочного перпендикуляра**» [Баршт, 2021, с. 255–256]. Приведу в этой связи запись из *ПМ* к роману, где прилагательное «клопиный» употреблено как синоним к слову «Эвклидов»: «Параллельные линии сойдутся, где мне, маленькому **клопиному уму**, это понять» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 231]. Занятно, что «клоп» здесь оказывается субститутом имени «Эвклид». Это как-то перекликается с известным суждением Достоевского, где Гегель охарактеризован как «немецкий клоп»[13].

---

[11] Ср. с наблюдением В.П. Владимирцева, который, приведя два из трех самоопределений Мити как «клопа», добавляет: «В “зверинце” писателя клоп соседствует с другой насекомовидной бестиарной нечистью: пауками, мухами, тараканами, тарантулами <…>» [Владимирцев, 2007, с. 207].

[12] Как и в случае с муравейником, о пауках у Достоевского в этом издании пишут тоже семь авторов, причем другие, нежели в первом случае: Б.Г. Кузнецов, Г.Д. Гачев, К.Г. Исупов, Н.А. Натова, Р.Я. Клейман, Ю.Н. Сытина, Д.А. Богач.

[13] «Отрицание земли необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение Его оказалось невозможным. Один Гегель, немецкий клоп, хотел всё примирить на философии <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 112].

Но это также из категории *метафорических* употреблений энтомологических образов. Есть, однако, уникальный случай, когда клоп, как и в приведенных примерах с пауком, привлекает внимание героев Достоевского *как таковой* и, тем не менее, включается в контекст размышлений не менее чем о миллениуме — тысячелетнем царстве Христовом, причем и здесь речь идет о «клопином уме», но не в переносном, а в *буквальном* смысле.

В мемуарах Алексея Эйсснера, племянника Е.А. Штакеншнейдер, введенных в научный оборот благодаря неутомимым разысканиям Г.Ф. Коган, описан курьезный разговор Достоевского с его теткой в их квартире на Знаменской улице в Петербурге, когда писатель навестил дочь знаменитого архитектора не в установленное для журфиксов время, а приватно, как близкий друг. Девятилетний Алеша Эйсснер оказался свидетелем их беседы.

«Как-то Федор Михайлович появился у нас, — пишет мемуарист, — пройдя прямо в комнату к тете Лёле. Уселся он на свое любимое низенькое старинное с решеткой и подушкой кресло, раскинулся в нем, протянул ножки, потрепал бородку, потер рука об руку, устремил взор перед собой на стенку, в одну точку между старинным золоченым зеркалом и во множестве висевшими тут же портретами. Вдруг обратился к тетке вкрадчивым глухим чуть слышным шепотом: “Елена Андреевна, **а что думает клоп, когда он ползет по стенке**?” — и с язвительной вкрадчивой улыбкой тотчас посмотрел на нее, недоумевающую.

Я в это время остановился в дверях столовой и тетиной комнаты и остолбенел от неожиданности. Я видел близ себя изумленную и насторожившуюся мою тетку, а в зеркало лицо и всю фигуру Федора Михайловича, наклоненную к самому лицу собеседницы. <...> Когда я взглянул на стену, я действительно увидел медленно ползущего клопа; не предвидя, чем вся эта сцена окончится, я застыл на месте. У тети Лёли заиграла на лице улыбка. Она затянулась папиросой и первая нарушила молчание: “А что, Федор Михайлович, отчего Вы так заинтересовались **мыслью клопа**?” Достоевский ничего не ответил и также улыбнулся и опять погладил бородку.

Меня не замечали. Я решил прийти на помощь и бросился давить клопа. Произошла суматоха из-за неожиданности. Ф.М. вскочил с места и как-то неуклюже стал переминаться с ноги на ногу, а тетка, остановив мою прыть, звала прислугу убрать зло-

получного клопа, привлекшего внимание знаменитого писателя и сконфузившего своим неуместным и неожиданным присутствием тетю Лёлю. <...> Клоп был счастливо пойман и унесен» [Эйсснер, 1991, с. 174].

К сожалению, вмешательство мальчика прервало беседу, и мы лишены возможности узнать, как в данном случае сам писатель ответил бы на свой вопрос. Но возник он у него далеко не случайно.

Этот курьезный эпизод рисует Достоевского чуть ли не юродствующим острословом, способным неожиданным поворотом в беседе ошеломить собеседника и ввергнуть в состояние столбняка случайного свидетеля разговора. Однако в «подкладке» ситуации скрывается иной Достоевский — оригинальный и парадоксальный «художник идеи». Естественно, девятилетним мальчиком не могли быть восприняты какие-то неявные смысловые оттенки разговора взрослых. Мы не знаем также, был ли, когда Алеша ушел, продолжен разговор тетки с писателем о том, «что думает клоп». Но для тех, кто знаком с материалами творческой лаборатории Достоевского, его неожиданный вопрос раскрывается как очевидная автореминисценция, отсылающая к не вошедшим в окончательный текст черновым материалам романа «Бесы».

Ровно за десять лет до приведенного разговора с Еленой Штакеншнейдер, когда ее племянник Алеша еще не родился, Достоевский сделал в своей рабочей тетради такой набросок диалога Князя (будущего Ставрогина) и Шатова, толкующих Апокалипсис и обсуждающих, *как переменится земная человеческая природа*, когда наступит миллениум и преображенный человек будет жить не умом, а чем-то иным, гораздо более высшим. Постигнуть же это высшее бытие, по заключению Князя, науке не дано.

«— Да разве может быть что-нибудь высшее ума? — вопрошает с сомнением Шатов.

— Так по науке, — отвечает Князь, — **но вот у вас ползет клоп**. Наука знает, что это организм, что он живет какою-то жизнию и имеет впечатление, даже свое соображение и Бог знает что еще. Но может ли наука узнать и передать мне **сущность жизни, соображений и ощущений клопа**? Никогда не может <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 183].

А если наука не может постигнуть и раскрыть сущность *даже самого малого и низшего* (так сказать «микрокосм» клопа), то *тем более* не может она даже приблизиться к пониманию того, каким

будет в «воскресение первое» природа человека, преображенная в миллениуме. «Клоп есть тайна, и тайны везде» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 183].

Это, однако, лишь первый виток разговора персонажей будущих «Бесов», где «клопиный ум» предстает как кантовская «вещь в себе». Но затем Князь иронически «приоткрывает» «тайну клопа». Вышучивая присущую Шатову абсолютизацию человеческого ума, почитающего себя «высшим бытием», Князь *экстраполирует* это свойство на «клопиный ум». «Не понимаю, — говорит он своему собеседнику, — для чего вы имение ума, то есть сознания, считаете высшим бытием из всех, какие возможны?.. По-моему, это уже не наука, а вера <...> тут есть фокус-покус природы, а именно: ценить себя (в целом, то есть человеку в человечестве) — необходимо для сохранения его». И далее: «Всякое существо должно себя считать выше всего, клоп наверно считает себя выше вас, если не может, то наверно не захотел бы быть человеком, а остался клопом» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 183].

По существу, Князь говорит, что в Шатове, не допускающем в миллениуме более высшего бытия, нежели «теперешнее» человеческое сознание, сказывается общечеловеческая гордыня его «клопиного ума». «Тайна клопа», которую иронически формулирует Князь, оказывается здесь своеобразным «зеркалом», которое он ставит перед Шатовым, демонстрируя ограниченность того в представлении о повоскресной природе человека в миллениуме.

Ползущий по стене реальный клоп послужил «наглядным пособием», позволившим Князю осязаемо обозначить «тайну миллениума»; мистифицированная же им «тайна клопа» явилась эмбрионом, из которого развилось столь значимое в будущем для образа Ивана Карамазова концептуальное представление об «эвклидовском уме».

Замечу, однако, что «клопиный ум» Шатова из наброска к «Бесам» не способен приблизиться к тайне миллениума из-за собственной гордыни. «Эвклидовский ум» Ивана Карамазова не может, по заключению этого героя, постигнуть тайну мироздания, потому что *так он создан Творцом* («с понятием лишь о трех измерениях пространства» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 214] и т. д.). Тут существенно по-разному расставлены акценты. Возможно, поэтому мотив «я клоп», неоднократно варьирующийся в *ПМ* к «Братьям Карамазовым» применительно к Ивану, в окончательном тексте романа перенесен в самобичующие монологи Мити (где встает

в один ряд со «злым насекомым» и «тарантулом» — с семантикой «жестокого сладострастия»), а вместо «клопиного ума» из *ПМ* в признаниях Ивана появляется (за исключением единичного случая, отмеченного К.А. Барштом) «эвклидовский ум».

Конечно, всё это говорит не сам Достоевский, а его персонажи. Но уникальная черта таланта писателя, создателя целой череды героев-идеологов, заключается в том, что Достоевский-художник мыслил образами мыслителей, развивая в своем творчестве оригинальные циклы идей с чужой смысловой позиции своих персонажей. И в каждом индивидуальном случае необходимо отдельно анализировать меру близости мысли литературного героя к мысли самого Достоевского. К тому же, в быту писатель нередко любил пародийно имитировать манеру речи заодно с логикой мысли своих персонажей. Трудно сказать, чего было больше — религиозно-философской рефлексии или бытового юродства в вопросе, которым «с язвительной вкрадчивой улыбкой» Достоевский ошеломил Елену Штакеншнейдер. Но не вызывает сомнений, что именно приведенный разговор героев «Бесов» вспомнился ему, когда он смотрел на реального клопа, ползшего по стене в салоне Штакеншнейдеров на углу Знаменской улицы и Баскова переулка в Петербурге.

Список литературы

1. Баршт, 2021 — *Баршт К.А.* «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неэвклидова геометрия и вопрос преодоления зла // Универсум Ф.М. Достоевского: Антология / сост. К.Г. Исупов, Л.В. Богатырева. СПб.: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2021. С. 248–259.

2. Бем, 1996 — *Бем А.Л.* Сумерки героя // Достоевский Ф.М. Бесы; «Бесы»: Антология русской критики / сост. Л.И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996. С. 662–667.

3. Богданов, 2019 — *Богданов Н.Н.* «Ну, а те, кто терпят боль, у кого как нитки руки...»: Ф.М. Достоевский и педофилия // *Богданов Н.Н.* Вокруг Достоевского: Поиски, находки, размышления. СПб.: Серебряный век, 2019. С. 5–21.

4. Вересаев, 1961 — *Вересаев В.В.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 3. 495 с.

5. Владимирцев, 2007 — *Владимирцев В.П.* Достоевский народный. Ф.М. Достоевский и русская этнологическая культура: Статьи. Очерки. Этюды: Комплекс историко-литературных исследований. Иркутск, 2007. 458 с.

6. Волынский, 2007 — *Волынский А.* Достоевский / вступ. ст., подгот. текста В.А. Котельникова; коммент. В.А. Котельникова, Л.Н. Мурзенковой. СПб.: Академический проект: ДНК, 2007. 463 с.

7. Зеньковский, 2007 — *Зеньковский В.В.* Федор Павлович Карамазов // О Достоевском: Сб. статей под ред. А.Л. Бема. ПРАГА 1929/1933/1936 / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. М.: Русский путь, 2007. С. 264–278.

8. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

9. Лукпанова, 2008 — *Лукпанова Г.Г.* Энтомологические и хтонические мотивы в романах Ф.М. Достоевского // Культура и текст. 2008. № 11. С. 186–195.

10. Мережковский, 2000 — *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский / изд. подгот. Е.А. Андрущенко. М.: Наука, 2000. 587 с.

11. Милош, 1992 — *Милош Ч.* Достоевский и Сведенборг // Иностранная литература. 1992. № 8/9. С. 289–296.

12. Нагина, 2021 — *Нагина К.А.* «Паутина любви» и «Баня с пауками»: Толстой versus Достоевский // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова. 2021. № 2 (82). С. 58–69.

13. Плетнев, 1972 — *Плетнев Р.В.* О животных у Достоевского // Новый журнал (Нью-Йорк). 1972. № 106. С. 113–133.

14. Семенова, 1989 — *Семенова С.Г.* «Высшая идея существования» у Достоевского // *Семенова С.Г.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Сов. писатель, 1989. С. 133–164.

15. Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* Достоевский и трактат Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» // Неизвестный Достоевский: Электронный научный журнал. 2016. № 3. С. 92–127. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1477938592.pdf (дата обращения: 29.06.2023).

16. Тихомиров, 2022 — *Тихомиров Б.Н.* «Кто же это так смеется над человеком?»: Мотив «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского // *Тихомиров Б.Н.* От «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»: Статьи о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2022. С. 156–175.

17. Хоц, 1991 — *Хоц А.Н.* Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1991. Т. 9. С. 22–38.

18. Чижевский, 2007 — *Чижевский Д.И.* Достоевский-психолог // О Достоевском: Сб. статей под ред. А.Л. Бема. ПРАГА 1929/1933/1936 / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. М.: Русский путь, 2007. С. 236–250.

19. Чижевский, 2010 — *Чижевский Д.И.* Шиллер и «Братья Карамазовы» (Публ. и предисл. А.В. Тоичкиной и В.В. Янцена; перев. с нем. С.П. Кравца и В.В. Янцена) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2010. Т. 19. С. 16–57.

20. Эйсснер, 1991 — *Эйсснер А.* Из воспоминаний / публ. и вступ. ст. Галины Коган // Знамя. 1991. № 11. С. 160–176.

21. Эпштейн, 1990 — *Эпштейн М.Н.* Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 304 с.

References

1. Barsht, K.A. "'Brat'ia Karamazovy' F.M. Dostoevskogo: neevklidova geometriia i vopros preodoleniia zla" ["Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*: Non-Euclidean Geometry and the Question of Overcoming Evil"]. *Universum F.M. Dostoevskogo: Antologiia* [*Dostoevsky's Universe: An Anthology*]. Comp. by K.G. Isupov, L.V. Bogatyreva. St. Petersburg, Izd. Russkoi khirstianskoi gumanitarnoi akademii Publ., 2021, pp. 248–259. (In Russ.)

2. Bem, A.L. "Sumerki geroia" ["The Sunset of a Hero"]. Dostoevskii, F.M. *Besy; "Besy": Antologiia russkoi kritiki* [*The Devils;* The Devils*: An Anthology of Russian Critics*]. Ed. by L.I. Saraskina. Moscow, Soglasie Publ., 1996, pp. 662–667. (In Russ.)

3. Bogdanov, N.N. "'Nu, a te, kto terpiat bol', u kogo kak nitki ruki...': F.M. Dostoevskii i pedofiliia" ["'Well, and Those Who Endure Pain, Who Have Hands Like Threads...': Fyodor Dostoevsky and Pedophilia"]. *Vokrug Dostoevskogo: Poiski, nakhodki, razmyshleniia* [*About Dostoevsky: Searches, Findings, Thoughts*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2019, pp. 5–21. (In Russ.)

4. Versaev, V.V. *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [*Collected Works: in 5 vols*], vol. 3. Moscow, Pravda Publ., 1961. 495 p. (In Russ.)

5. Vladimirtsev, V.P. *Dostoevskii narodnyi. F.M. Dostoevskii i russkaia entomologicheskaia kul'tura: Stat'i. Ocherki. Etiudy: Kompleks istoriko-literaturnykh issledovanii* [*Vernacular Dostoevsky. Fyodor Dostoevsky and Russian Entomological Culture: Articles. Essays. Etudes: A Collection of Historical and Literary Studies*]. Irkutsk, 2007. 458 p. (In Russ.)

6. Volynskii, Akim. *Dostoevskii* [*Dostoevsky*]. Intro. and comp. by V.A. Kotel'nikov; comm. by V.A. Kotel'nikov, L.N. Murzenkova. St. Petersburg, Akademicheskii proekt: DNK Publ., 2007. 463 p. (In Russ.)

7. Zen'kovskii, V.V. "Fedor Pavlovich Karamazov" ["Fyodor Pavlovich Karamazov"]. *O Dostoevskom: Sbornik statei pod redaktsei A.L Bema PRAGA 1929/1933/1936* [*About Dostoevsky: Collected Articles edited by A.L. Bem PRAGA 1929/1933/1936*]. Comp., intro. and comm. by M. Magidova. Moscow, Russkii put' Publ., 2007, pp. 264–278. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyschem smysle"* [*On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of "Realism in a Higher Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

9. Lukpanova, G.G. "Entomologicheskie i khtonicheskie motivy v romanakh F.M. Dostoevskogo" ["Entomological and Chtonic Motifs in Dostoevsky's Novels"]. *Kul'tura i tekst*, no. 11, 2008, pp. 186–195. (In Russ.)

10. Merezhkovskii, D.S. *Tolstoi i Dostoevskii* [*Tolstoy and Dostoevsky*]. Prep. by E.A. Andrushchenko. Moscow, Nauka Publ., 2000. 587 p. (In Russ.)

11. Miłosz, Czesław. "Dostoevskii i Svedenborg" ["Dostoevsky and Swedenborg"]. *Inostrannaia literatura*, no. 8/9, 1992, pp. 289–296. (In Russ.)

12. Nagina, K.A. "'Pautina liubvi' i 'Bania s paukami': Tolstoi versus Dostoevskii" ["'The Web of Love' and 'A Banya with Spiders:' Tolstoy versus Dostoevsky"]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Amosova*, no. 2 (82), 2021, pp. 58–69. (In Russ.)

13. Pletenev, P.V. "O zhivotnykh Dostoevskogo" ["On Dostoevsky's Animals"]. *Novyi zhurnal (N'iu-Iork)*, no. 106, 1972, pp. 113–133. (In Russ.)

14. Semenova, S.G. "'Vysshaia ideia sushchestvovaniia' u Dostoevskogo" ["The 'Highest Idea of Existence' in Dostoevsky"]. *Preodolenie tragedii: "Vechnye voprosy" v literature* [*Overcoming

Tragedy: The “Eternal Questions” in Literature]. Moscow, Sov. pisatel’ Publ., 1989, pp. 133–164. (In Russ.)

15. Tikhomirov, B.N. “Dostoevskii i traktat E. Svedenborga ‘O nebesakh, o mire dukhov i ob ade’” [“Dostoevsky and Svedenborg’s Book *Heaven and Hell*”]. *Neizvestnyi Dostoevski: Elektronnyi nauchnyi zhurnal*, no. 3, 2016, pp. 92–127. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1477938592.pdf (Accessed 29 June 2023) (In Russ.)

16. Tikhomirov, B.N. “‘Kto zhe eto tak smeetsia nad chelovekom?’: Motiv ‘ontologicheskoi nasmeshki’ v tvorchestve Dostoevskogo” [“‘Who Is Making Such Fun of a Man?”: The Motif of ‘Ontological Mockery’ in Dostoevsky’s Works”]. *Ot “Belykh nochei” do “Brat’ev Karamazovykh”: Stat’i o Dostoevskom* [*From* White Nights *to* The Brothers Karamazov*: Articles on Dostoevsky*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2022, pp. 156–175. (In Russ.)

17. Khots, A.N. “Predely avtorskoi otsenochnoi aktivnosti v polifonicheskom ‘samosoznanii’ geroia Dostoevskogo” [“Limits of the Author’s Activity of Judgement in the Polifonic ‘Consciousness’ of Dostoevsky’s Heros”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 9. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 22–38. (In Russ.)

18. Chizhevskii, D.I. “Dostoevskii-psikholog” [“Dostoevsky-Psychologist”]. *O Dostoevskom: Sbornik statei pod redaktsei A.L Bema PRAGA* 1929/1933/1936 [*About Dostoevsky: Collected Articles edited by A.L. Bem PRAGA 1929/1933/1936*]. Comp., intro. and comm. by M. Magidova. Moscow, Russkii put’ Publ., 2007, pp. 236–250. (In Russ.)

19. Chizhevskii, D.I. “Shiller i ‘Brat’ia Karamazovy’” [“Schiller and *The Brothers Karamazov*”]. Publ. and preface by A.V. Toichkina and V.V. Yanzen; translated from German by S.P. Kravets and V.V. Yanzen. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 19. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, pp. 16–57. (In Russ.)

20. Eissner, A. “Iz vospominanii” [“Memories”]. Comp. and intro. by Galina Kogan. *Znamia*, no. 11, 1991, pp. 160–176. (In Russ.)

21. Epshtein, M.N. *Priroda, mir, tainik vselennoi...: Sistema peizazhnykh obrazov v russkoi poezii* [*Nature, World, the Secret of the Universe...: The System of Landscape Imagery in Russian Poetry*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1990. 304 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 03.07.2023
Одобрена после рецензирования: 12.07.2023
Принята к публикации: 14.07.2023
Дата публикации: 25.09.2023

The article was submitted: 03 July 2023
Approved after reviewing: 12 July 2023
Accepted for publication: 14 July 2023
Date of publication: 25 Sept. 2023